

PERSPECTIVA NARRATIVA E PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO NO FILME *O INVASOR*, DE BETO BRANT

Arthur Lins¹

RESUMO

O presente trabalho tem como proposta investigar os aspectos narrativos do filme *O invasor*, de Beto Brant. Desenvolvido em conjunto com um livro homônimo escrito pelo também roteirista Marçal Aquino, *O invasor* sugere uma relação de diálogo entre o discurso ficcional no cinema e na literatura. A partir de uma reflexão sobre aspectos da perspectiva narrativa (focalização), do narrador, da categoria personagem e do espaço narrativo, nos adentraremos nos processos adaptativos que distanciam e aproximam o filme do livro, sempre em busca de uma maior compreensão sobre as potencialidades estéticas de cada meio específico. As relações intertextuais que podem ser percebidas na estrutura do filme *O invasor*, também fazem parte de nosso interesse, que abarca ainda a possibilidade de dialogar com o contexto social a partir de sua própria construção audiovisual. Só ao perceber a profunda contaminação de linguagens entre meios expressivos distintos podemos nos adentrar nas ficções narrativas contemporâneas.

Palavras-chave: O invasor; cinema; adaptação; narratologia.

ABSTRACT

This paper aims at investigating the narrative aspects of the movie *O invasor*, by Beto Brant. Having been developed along with a homonymic book, written by Marçal Aquino, who is also a screenwriter, *O invasor* suggests a dialogical relationship between the fictional discourse in cinema and literature. From a reflection upon the aspects of the narrative perspective (focalization), of the narrator, of the narrative element character and of the setting, we will enter the adaptative processes that distance and approach the film from the book, always in search of a greater understanding of the esthetic potentialities of each specific medium. The intertextual relationships that can be perceived in the structure of the film *O invasor*, are also part of our interest, since it embraces the possibility of dialoguing with the social context from its own audiovisual construction. It is only when we realize the deep contamination of languages among distinctive expressive media that we can penetrate into the contemporary narrative fictions.

Key-word: O invasor; cinema; adaptation; narratology.

1. Introdução

Uma das questões mais recorrentes suscitadas pelos primeiros teóricos do cinema foi a de qual seria a sua vocação estética. Passado o momento de fascínio geral alimentado pelo puro prazer de ver imagens em movimento na tela, os artistas curiosos do final do século XIX começaram então a produzir e investigar as possibilidades cinematográficas. Nesse momento, as artes consagradas passavam por uma crise da representação, sendo impulsionadas para o modernismo, que começava a surgir com toda a força em diferentes vertentes, caracterizando-se pela abstração, fragmentação e agressão (Stam, 2003, p.30).

Ainda em suas origens o cinema foi percebido como uma arte com grande potencial narrativo, onde se poderiam contar histórias através de uma linguagem própria. A partir da técnica da montagem paralela, como se sabe emprestada do escritor Charles

¹ Jornalista e realizador audiovisual. Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal da Paraíba. O presente trabalho é resultado de dois anos de pesquisa no Programa de Iniciação Científica da UFPB, como bolsista do CNPq (PIBIC/UFPB/CNPq), projeto desenvolvido junto ao Grupo Ficção e produção de sentido, orientado pelo professor Luiz Antonio Mousinho, entre 2005-2007.

Dickens (Stam, 2003, p.49), o americano David Wark Griffith realizou em 1916 o filme *O Nascimento de uma nação*, onde relaciona planos e seqüências pensadas dentro de uma estrutura narrativa complexa, e o filme passou a ser uma espécie de marco inicial para o cinema que persiste até hoje.

Essa escolha dentre muitas possíveis que o cinema poderia seguir abriu as possibilidades de estudo para o campo cinematográfico visto a partir de sua perspectiva narrativa. Neste ponto, os filmes adaptados de obras literárias desempenham importante papel, servindo como base para um estudo comparativo e intertextual. De acordo com João Batista de Brito:

Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem. Conforme é sabido, na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais e, no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos (2006, p.143).

Para ficarmos no âmbito dos filmes contemporâneos brasileiros, temos vários exemplos que ilustram essa relação entre o audiovisual e a literatura e mostram a importância que os romances literários exercem na cinematografia nacional: *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles; *Carandiru*, de Hector Babenco, *Lavoura Arcaica*, de Luis Fernando Carvalho; *Meu Tio Matou um Cara*, de Jorge Furtado e finalmente *O Invasor*, dirigido por Beto Brant, que tem sua interface literária no livro homônimo do também roteirista Marçal Aquino.

O Invasor, realizado em 2001, surgiu no panorama brasileiro atualmente conhecido como “cinema de retomada” e mereceu destaque da crítica ao abordar o tema da violência e das relações sórdidas entre a classe média burguesa e a periferia das favelas de São Paulo. Dessa forma, o presente trabalho tem por objetivo analisar os elementos discursivos encontrados na estrutura do filme *O Invasor*, de Beto Brant. O nosso interesse maior recai nos aspectos narrativos e nos procedimentos de adaptação que relacionam a obra audiovisual com o seu equivalente literário, escrito por Marçal Aquino.

Como sabemos, a questão e os tipos de atuação do narrador em uma obra literária já possui estudos bem avançados, porém, no cinema esta compreensão ainda é incipiente. Sabemos também que a questão da *focalização* (também denominada ponto de vista e foco narrativo), ainda encontra muitos problemas teóricos a serem investigados na linguagem cinematográfica (a câmera subjetiva e o tempo em tela de cada personagem normalmente são elementos analisados nesses incipientes estudos na área do cinema). O filme *O Invasor* torna-se objeto ideal para aprofundar esses estudos, na medida em que utiliza criativamente o uso da câmera subjetiva para denotar o ponto de vista do personagem invasor, mas ao mesmo tempo direciona o tom geral do filme para um personagem de classe média que é o narrador do livro de Marçal Aquino.

Outra questão que julgamos fundamental para uma melhor percepção da adaptação diz respeito à categoria personagem. Dessa forma, esperamos analisar a construção das personagens no filme, em busca do entendimento específico sobre a perspectiva que orienta a narrativa, ou seja, qual a função que cada personagem principal exerce no filme *O Invasor*.

Analisar os aspectos estéticos da linguagem audiovisual também será fundamental para percebermos as características que aproximam e distanciam o cinema da literatura. Neste ponto, caberão apontamentos sobre a fotografia, a trilha sonora, o diálogo e a mixagem de som. Investigar o espaço narrativo no livro, ou seja, a cidade de São Paulo, percebendo a sua representação e sua importância enquanto palco de desenvolvimento da ação no filme também faz parte de nosso objetivo.

Por fim, esperamos observar as questões tematizadas no filme, percebendo como essas questões, a exemplo da banalização da violência e as tensas relações entre classes sociais distintas, estão incorporadas à sua estrutura textual.

É neste mundo que se deixa entrever pelo filme *O invasor* que nos debruçaremos agora, nos detendo mais especificamente em categorias da narratologia, como *personagem*, *focalização e narrador*, e nos elementos intertextuais que o relacionam ao livro de Marçal Aquino.

2. Do livro ao filme

O filme *O invasor* (2001) é o terceiro longa-metragem do cineasta paulista Beto Brant, que anteriormente havia realizado os longas *Os Matadores* (1997) e *Ação Entre Amigos* (1998). Para perceber a ligação do seu trabalho com a obra do escritor Marçal Aquino, basta notar que os três filmes partiram de uma idéia original de Marçal, sendo o primeiro adaptado de um conto seu, o segundo de um argumento, e *O invasor* baseado num livro homônimo que não havia sido terminado quando Beto Brant decidiu adaptá-lo para o cinema.

A partir do trecho que já havia sido escrito do romance, Beto e o seu sócio-produtor Renato Ciasca se envolveram com o processo criativo, e juntos, concluíram o roteiro que viria a ser filmado. Só após o filme pronto é que Marçal viria a concluir o romance no intuito de lançá-lo juntamente com o roteiro cinematográfico. Trata-se então de um processo híbrido de construção narrativa, primeiramente uma adaptação clássica a partir de uma obra literária e depois o processo inverso, sendo o romance concluído a partir das opções narrativas que foram pensadas para o filme.

Ressaltamos que não temos aqui a pretensão de eleger que tipo de narrativa é a mais complexa, evitando recorrer a valorações hierárquicas, e sim, afirmar a posição dialógica estabelecida entre os diferentes textos na criação de uma obra (Xavier, 2003, p. 62).

A narratologia estabelece uma distinção conceitual entre a história (ou diegese) e discurso, sendo a primeira, a história, o plano dos conteúdos narrados (o que se conta) e o discurso, plano da expressão desses mesmos conteúdos, ou seja, como se conta.

Em narratologia, o termo discurso aparece geralmente definido como domínio autônomo em relação à história (v.). Com esta distinção conceptual, pretende-se discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (história) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (discurso), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência (Reis, 1988, p. 29).

Poderíamos definir a diegese de *O invasor* como sendo a história de dois sócios de uma construtora, Ivan e Giba, que decidem assassinar o sócio majoritário, Estevão, pois ele não aceita participar de uma jogada ilícita que iria render muito dinheiro a todos os envolvidos. Para tanto, contratam Anísio, um matador profissional indicado para fazer o serviço.

O filme e livro começam quando os sócios se encontram com Anísio para fechar o negócio. Lembramos que Ivan, sempre relutante, parece desconfortável com a situação, mas nada que o faça voltar atrás do que foi decidido. Anísio cumpre o acordo, mas além de assassinar Estevão, também mata a sua mulher, deixando órfã e herdeira dos negócios do pai, a filha única Marina.

Neste ponto, a trama estabelece o seu conflito principal, pois quando tudo parecia resolvido, Anísio ‘invade’ a vida dos sócios, visitando a construtora e exigindo a sua participação nos negócios da empresa. Com medo de se tratar de uma chantagem, Ivan e

Giba, mesmo nervosos e hesitantes, cedem às suas exigências. Quando Marina vai à empresa demonstrar total desinteresse em assumir a condução dos negócios, ela conhece Anísio, e juntos passam a ter uma relação de proximidade, levando Anísio à sua casa e às boates de São Paulo.

Na narrativa, acompanhamos principalmente a trajetória de Ivan, que passa a desconfiar sobre os rumos que as coisas estariam tomando e encontra refúgio numa relação amorosa com Cláudia, mulher que conheceu numa boate há pouco tempo. Enquanto Anísio se adapta cada vez mais e aproveita a vida de classe média alta, Ivan fica obcecado com a idéia de estarem ‘aprontando’ para ele, o que fica provado quando ele descobre que Cláudia é uma prostituta contratada por Giba para vigiá-lo.

Por fim, e no auge de sua perturbação, Ivan decide contar tudo a polícia, mas para o seu azar, o policial de plantão é um amigo de Giba que sabia de toda a história e o prende, entregando-o à Giba e Anísio que se encontravam na casa de Marina. O final em aberto² sugere a morte de Ivan, agora visto como um fraco por não ter conseguido lidar com a morte de Estevão.

Incapaz de assumir a responsabilidade de ter assassinado o seu amigo, Ivan precisa morrer para que a continuidade dos negócios ilícitos não seja interrompida. O mundo apresentado no filme/livro *O invasor* parece pertencer aos personagens espertos e amorais, personificado na figura de Anísio, que surge no fim da narrativa vestido com o roupão de Estevão, totalmente adaptado a sua nova vida.

Iremos agora analisar os elementos estéticos do filme, em busca de uma maior compreensão sobre a estrutura narrativa no âmbito do audiovisual.

2.1 – Focalização e plano subjetivo

O primeiro fato a ser observado no processo adaptativo do livro *O invasor* para o filme é o estatuto do narrador das ações. O romance é narrado sob o *ponto de vista* do personagem Ivan. Seguindo a proposta de Gérard Genette (1995, p.185) em rebatizarmos o termo para *focalização*, ampliando o que parecia especificamente visual, percebemos a narrativa como tendo *focalização interna fixa*, “o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (Reis, 1988, p.251).

Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisadas objetivamente pelo narrador (Genette, 1995, p.190).

A princípio, poderíamos incorrer no erro de descartar este tipo de focalização nas obras audiovisuais, deixando apenas como exceção o caso extremo do filme *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery, onde o plano subjetivo do protagonista recobre todo o filme, nos impedindo de vê-lo em sua materialidade física, exemplo este inclusive lembrado pelo próprio Genette (1995, p.191). Lembramos que no plano subjetivo a câmara ocupa o lugar do personagem, fazendo-nos metaforicamente enxergar através de seus olhos.

Porém, o crítico João Batista de Brito em seu ensaio *Em torno da noção de ponto de vista no cinema*³ nos alerta que o estatuto “excepcional do filme de Montgomery só faz reforçar a tese de que câmara subjetiva e ponto de vista narrativo não nasceram para ser a mesma coisa e efetivamente não o são” (inédito, s/d).

² Lembramos que o texto narrativo é sempre um discurso fechado porque comporta inevitavelmente um início e um fim, materialmente limitado. Como ressalta Jacques Aumont, “a história pode ser aberta, mas a narrativa sempre é fechada, acabada” (2002, 109).

³ Presente nesta edição da Revista Graphos.

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera subjetiva” é micro-estrutural, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macro-estrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro (inédito, s/d).

Somados a esta informação, e tendo em vista a utilização do plano subjetivo no início do filme *O invasor*, somos levados a crer que mais do que definir a focalização da narrativa, no cinema, este tipo de plano pretende potencializar o seu extra-campo, ou seja, o que não é visível na tela, escondendo o personagem que detém o ponto de vista momentâneo, pois vendo por ele, deixamos de vê-lo.

No caso específico do filme, o plano subjetivo inicial do personagem Anísio, o invasor do título, tem grande importância na narrativa, pois estabelece uma tensão, sendo sua presença física revelada apenas em um momento de grande clímax na trama. No romance, o personagem-narrador Ivan o descreve já no primeiro capítulo:

Era um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar. (Aquino, 2002, p.8-9).

O que nos importa aqui é observar a forma criativa utilizada na versão cinematográfica, para potencializar a força e importância da personagem na trama, criando uma atmosfera até a sua aparição física. Demarcamos assim que a procura pela perspectiva narrativa em um filme, o seu tipo de sua focalização, não se equivale a catalogar os momentos da utilização do plano subjetivo, que como vimos, exerce outra função dentro da narrativa. Segundo João Batista de Brito “uma concepção que ainda pode vir a ser extremamente útil para a definição de ponto de vista em cinema é a de ‘tempo de tela’ concedido a determinado personagem, já que, neste caso, se somam idealmente subjetividade (da narração) e objetividade (da câmera)” (inédito, s/d).

Sob essa nova orientação, podemos observar que é a partir do personagem Ivan, narrador do livro, que acompanhamos o desenrolar da trama. Em grande parte, detemos as mesmas informações que Ivan, sendo junto com ele, surpreendidos a cada revelação. Caberia então refletirmos sobre uma afirmação de Gerard Genette em relação aos estudos desenvolvidos na área da perspectiva narrativa:

Pecam, quanto a mim, por uma incomodaticia confusão entre aquilo que chamo aqui *modo* e *voz*, ou seja, entre a pergunta qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?, e esta bem distinta pergunta: quem é o narrador? – ou para adiantarmos a questão, entre a pergunta quem vê? e a pergunta quem fala? (1995, p.184).

Poderíamos então deduzir que é o personagem de Ivan no filme, que orienta a perspectiva narrativa, pois é a partir da percepção dele que vemos o desenrolar das ações. Obtemos as informações narrativas acompanhando quase sempre o seu ‘tempo em tela’, portanto, ele poderia ser designado como o focalizador do filme. De acordo com Ismail Xavier (2006, p. 18):

O invasor é um bom exemplo dessa interação mais complexa entre o olhar do protagonista e o olhar externo do narrador que vê mais do que ele, mas não quer dele se afastar, fazendo o espectador partilhar de sua experiência-limite.

É a partir dessa experiência, dessa seleção que privilegia o olhar de determinado personagem, que podemos entrever onde se situa o narrador do filme *O invasor*.

2.3 – Mocinho e Bandido

Um dos aspectos mais importantes de uma narrativa diz respeito à construção do personagem na trama. É a partir dos personagens que o leitor/espectador se adentra nas camadas mais profundas do significado contido na obra, pois eles fazem o romance parecer vivo (CANDIDO, 1992, p. 53). De acordo com Antonio Candido (1992, p. 53) “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”.

Normalmente, e devido às diferenças estéticas para adequar um personagem literário a um esquema audiovisual, é exigida ao realizador uma atenção especial a esta categoria, tentando transpor para a materialidade física da imagem o que era apenas construção mental a partir das informações narrativas contidas no romance.

A ‘presença excessiva’ no cinema, é algo a ser levado em conta no processo de adaptação da obra, pois como nos lembra Paulo Emílio Salles Gomes (1992, p. 111), “a Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos”. Esta sutileza e fluidez na descoberta e construção física da personagem é mais livre em sua forma literária, onde a imaginação do leitor pode participar mais ativamente do processo. Porém, em outro quesito, o da definição psicológica, Gomes (1992, p. 111) sugere uma ‘vantagem’ própria do cinema:

O filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade.

Como sugere Antonio Candido (1992, p. 74) a construção da personagem deve atender a ordem interna da obra, e sua natureza depende das intenções do romance. Segundo ele, a verdade da personagem “depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 1992, p. 75). Assim, vamos nos deter no estudo dos dois personagens principais, Ivan e Anísio, citando algum outro apenas em sua relação com eles.

2.3.1 Ivan

Partindo do princípio que Ivan é quem narra o romance, todos os aspectos da trama, incluindo a descrição dos ambientes e das outras personagens, estão marcados por sua subjetividade. No livro, não temos uma auto-descrição nem física, nem psicológica, fazendo com que estes aspectos estejam diluídos nas impressões que Ivan compartilha conosco durante o desenrolar da trama.

Contudo, no cinema, a objetividade exige mudanças na transposição da personagem, pois normalmente “o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (GOMES, 1992, p. 107). Desta forma, enquanto no livro formamos nossas impressões baseadas nas impressões de Ivan, no filme, saberemos mais das outros personagens, pois acompanhamos suas ações sem que estejam necessariamente vinculadas a presença de Ivan.

Em diversos momentos do romance, Ivan deixa transparecer a sua insegurança e paranóia, aspectos que deverão ser percebidos no filme a partir da interpretação do ator, neste caso Marco Ricca, que incorpora toda a subjetividade da composição de Ivan no livro, tornando fisicamente visível, através de sua presença e forma de se comportar na tela, o que era uma abstração mental formada a partir das palavras escritas. Esse aspecto já demarca uma diferença básica que devemos levar em consideração: “Isto porque o que em literatura é resultado (a construção de uma imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta)” (BRITO, 2006, p. 146). O processo se inverte, e a partir da superfície do personagem, de suas atitudes percebidas na tela, é que poderemos nos adentrar em sua complexidade psicológica.

Ivan, sempre hesitante com os rumos que as ‘coisas’ estariam tomando, pode ser visto como um homem comum de classe média alta, mas que carrega em si, mesmo achando algo inofensivo, a ambição, origem de sua ruína moral e característica comum entre as personagens do filme. Seria com ele, não apenas por ser o narrador do romance e o protagonista de *O invasor*, que se estabelece no leitor/espectador um maior grau de identificação. Pois dentre todos os tipos representados na narrativa, Ivan se destaca justamente por trazer a instabilidade à tela. Ele é o único personagem que ainda se assusta frente à dureza da situação. Lembramos da cena em que Ivan e Giba se encontram com o pai de Estevão na cena do crime. Ivan fica horrorizado ao presenciar a falsa comoção de Giba, mas ele sim, parece realmente abalado com a dor expressa pelo pai do sócio assassinado.

Reside em Ivan, o elemento mais pessimista da narrativa, pois ele questiona constantemente a sua atitude: “eu estava louco quando concordei com esse negócio, Alaor. Não dá.” (AQUINO, 2002, p. 44), mas é incapaz de reverter a situação. Durante o filme, reina nele uma vã esperança de sair imune daquela situação “podre” a qual participou de forma quase ingênua, mas terá seus planos de fuga (não só real, mas metafórica) frustrados, percebendo de forma drástica a idéia de que o mal está vencendo. O mal, não no sentido fabular, mas sim no sentido corrosivo, que se instala e causa danos irreversíveis a um indivíduo e a sua sociedade.

Por fim, embriagado pela loucura e pela sensação de ter sido enganado, Ivan sai sem rumo pelas ruas escuras de São Paulo. Quando tudo parece perdido, ele decide finalmente procurar a polícia e contar tudo o que aconteceu, motivado em grande parte pelo medo de ser assassinado ou provavelmente de cometer algum crime. Mais uma vez, a covardia, a ingenuidade (acreditar que podia confiar tudo à polícia) e a esperança (a idéia de que seria melhor ser preso do que morto), são as causas de sua ruína.

No filme, o último plano no qual conseguimos enxergá-lo dentro da viatura, sugere o seu estado de clareza perante o que estava acontecendo. No livro, as suas últimas frases como narrador dizem (AQUINO, 2002, p. 126):

Pássaros cantavam nas árvores da rua. Fechei os olhos e pensei em Paula (Cláudia) com um misto de ódio e saudade. Se pudesse pedir algo naquele momento, eu desejaria revê-la por mais um minuto. Não sei o que faria. Provavelmente nada.
O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos.

Um pouco antes, quando ele enxerga Anísio, ele comenta “o ar de vitória no seu rosto”. Dessa forma, o abrir dos seus olhos pode ser encarado como uma metáfora para o seu estado psicológico, pois finalmente, ele entende como o ‘jogo’ funciona.

3.3.2 Anísio

Personagem-título da narrativa, a transposição de Anísio do romance para o filme demarca algumas diferenças fundamentais entre a experiência do leitor e do espectador de *O Invasor*. Primeiramente, observamos que não houve nenhuma tentativa em adequar fisicamente o Anísio do filme ao seu equivalente literário. Enquanto no livro, ele é descrito por Ivan logo no primeiro encontro, veremos que no filme, a sua omissão física até determinado momento da narrativa é fundamental para aumentar o suspense de como seria o matador contratado. Ainda no filme, a sua primeira aparição na tela está acompanhada de outros elementos estéticos que são utilizados para causar maior efeito de impacto e reafirmar o significado daquele momento na trama. No livro, descrito pelo narrador Ivan:

Era um homem atarracado de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar. (AQUINO, 2002, p. 8).

A sua descrição física não se assemelha ao Anísio do filme, que além de ser magro, tem a pele clara. Porém nos quesitos da personalidade, existe uma correlação que marca uma identidade comum entre os personagens. O Anísio do filme também não parece ameaçador, mas em algumas cenas ele apresenta essa ‘dureza em seu jeito de olhar’, algo que o deixa mal encarado, a um ponto da agressividade (lembramos da cena no escritório, quando Ivan e Giba não concordam em emprestar dinheiro para o seu amigo *rapper* vindo da periferia, o Sabotage). Porém, a característica fundamental para entender Anísio, é a sua enorme esperteza ao lidar com as pessoas, cheio de cinismo e carisma. Logo no primeiro encontro ele deixa isso claro.

Eu nunca erro. Sei olhar para uma pessoa e dizer direitinho quem é ela e o que ela faz na vida. Tem a ver com o meu trabalho. Além do mais, vocês têm cara de gente bem. [...] Se eu der a mão para o sujeito então, sou capaz até de falar se ele já trabalhou no pesado algum dia. Não tem erro. Você, por exemplo (referindo-se a Alaor), nunca precisou pegar no batente. Dá pra ver isso pela sua mão. Lisinha, lisinha. Achei aquilo divertido e gostei de Anísio. Alaor olhou para as palmas da mão e riu. (AQUINO, 2002, 9).

Essa sua qualidade irá se confirmar no decorrer da trama, quando ele vai aos poucos tomando espaço e se alojando na vida dos três ‘amigos sócios’.

Em nenhum momento, a narrativa se mostra preocupada em aprofundar a história de Anísio, pois nunca sabemos nada sobre ele que tenha acontecido antes dos fatos narrados. Dessa forma, o narrador não procura explicar as atitudes e a maneira de pensar de Anísio, pois tem a consciência de que se fizesse, estaria sufocando a força da personagem em prol de uma atitude maniqueísta⁴.

Por isso, Anísio deixa de ser um simples personagem com sua respectiva função dramática no enredo e se torna a força motriz do filme, muito mais do que no livro, onde a narração de Ivan impede o espectador de acompanhar mais de perto as suas atitudes e

⁴ É interessante notar que o processo de realização do filme e uma das características essenciais do trabalho de Beto Brant com seus atores, diz respeito ao improviso, algo notado especialmente no caso de Anísio.

idiosincrasias. Como bem observou o crítico Eduardo Valente (2007), Anísio é o símbolo que norteia o filme e aponta a urgência de novas direções para o cinema brasileiro.

Quando o personagem de Miklos "invade" e toma conta da narrativa do filme, o que está em questão não é sua "pequena invasão" da vida daqueles personagens. Mas sim a enorme invasão na dramaturgia do cinema brasileiro que ele representa. Ou seja: não podemos mais apenas urdir as mesmas estúpidas tramas baseadas em psicologismos que movem personagens mediocrementemente desenvolvidos. O Brasil não tem espaço para esta assepsia, ele quer ser ouvido, quer ser visto, e se não será dado este espaço para ele, ele o invade.

A invasão de Anísio rompe a textura narrativa que vinha se desenrolando até aquele momento. Enquanto tudo indicava um conflito psicológico vivido por Ivan, que desde o início já mostrava sinais de arrependimento e culpa, Anísio invade a tela e aponta novos rumos a serem seguidos. É como se a narrativa tivesse que se adequar a ele, e não o contrário. Até aquele momento ele era apenas uma voz fora de campo, um personagem secundário com a função de assassinar Estevão e fazer prosseguir os planos de Ivan e Giba, verdadeiros detentores da história. Mas quando Anísio aparece na tela, após um longo plano subjetivo sob os olhares assustados dos funcionários da construtora (esses sim, personagens anônimos e complacentes), ele passa a ser o maior interesse do filme.

Dessa forma, ele se distancia de praticamente todos os outros "excluídos sociais" representados em narrativas brasileiras e se torna a imagem negativa que escancara as engrenagens do sistema capitalista. No *Bandido da luz vermelha* (SGANZERLA, 1968), o assassino ressaltava que a sua violência provinha da incapacidade de transformar o mundo ("quando a gente não pode fazer nada, a gente esculhamba, avacalha e se esculhamba"), e no conto *O cobrador* (FONSECA, 1978) o assassino demonstra um completo ódio pelas pessoas que lhe estão "devendo". Assim como eles, Anísio também sabe que algo está errado, ele sabe e sente a desigualdade, mas ele se torna violento apenas para tirar vantagem da situação, e não como forma de expressar a sua revolta perante a ordem das coisas. Ao invés de avacalhar com tudo, ou de cobrar os devedores, ele prefere criar uma oportunidade de conquistar o seu lugar ao sol, devidamente instalado numa piscina de classe média alta de São Paulo, com o roupão típico da burguesia que se encaixa perfeitamente em seu corpo, como veremos na cena final.

Anísio é um profissional e não um *serial killer*. Em nenhum momento ele parece nutrir uma afeição pelos assassinatos cometidos, tanto que quando pode, prefere deixar os outros (os que estão abaixo dele em sua escala hierárquica) fazer o serviço. Não há arrependimento em Anísio. Há dever cumprido. Ele é objetivo como se estivesse lidando com um negócio qualquer, quer posicionamentos dos clientes, pois pretende fazer o serviço bem feito: "Tem haver com o meu trabalho" (AQUINO, 2002, p. 9), ele ressalta.

No percurso feito por Anísio durante a narrativa, a sua relação com Marina se apresenta como mais um fator desconcertante a sublinhar a idéia de cruel ironia que se estabelece na trama. Após assassinar seus pais, Anísio conhece Marina na porta da construtora e em pouco tempo está freqüentando a sua casa. Os vemos então 'passeando' juntos pela periferia e pelas boates de São Paulo, além de fazerem sexo e se drogarem ocasionalmente. É nesse segmento da narrativa que filme e livro divergem de forma mais radical. No romance, temos (juntos com Ivan) alguns indícios dessa relação, mas nada que se assemelhe à exploração e importância narrativa que ela adquire no filme.

No livro, Ivan percebe a relação de ambos principalmente a partir dos objetos de Estevão que estão sendo usados por Anísio. Quando eles estão discutindo sobre o possível empréstimo ao *rapper* amigo de Anísio, Ivan pensa: "Contudo o que mais me perturbou nessa hora foi reconhecer aquela camisa. Não era à toa que ficava tão folgada no corpo de Anísio" (AQUINO, 2002, p.92). E depois: "O Rolex em seu pulso esquerdo chamou minha

atenção. Estevão tinha um relógio muito parecido” (AQUINO, 2002, p.112). Estas observações, além de ressaltarem a ironia da situação, reforçam a idéia de ascensão social a partir da posse, dos objetos de consumo, algo típico da sociedade capitalista.

Já no filme, a relação recebe contornos bem mais explícitos, chegando até mesmo a ocupar o interesse central do narrador, em detrimento ao personagem Ivan. Dessa forma, amplia-se no espectador a sensação de desconforto perante a diversão leviana do casal, sempre regada a muitas drogas. Ainda por cima, trata-se de um relacionamento superficial, sem nenhuma motivação romântica, e que se efetiva apenas pelo desejo carnal e por uma identificação quase instantânea, por mais diferentes que eles sejam. O sexo surge sempre após o uso de drogas, e em locais públicos, e o casal em nenhum momento irá compartilhar uma verdadeira intimidade, no sentido de aprofundar os vínculos afetivos. Podemos então pensar numa relação que distorce a idéia romântica comumente propagada em tantos outros filmes e livros onde diferentes posições sociais são vistas como uma barreira a ser ultrapassada pelo casal apaixonado. Seria mais um elemento colocado no filme que destrói a visão fantasiosa sobre as possibilidades de interação entre distintas classes sociais, apresentando uma idéia mais crua (assassino com filha de sua vítima) que acaba por afastar uma possível aceitação por parte do espectador.

Podemos notar que praticamente todas as cenas do filme que não constam no livro têm a presença de Anísio, e é justamente nessa ‘presença excessiva’ (GOMES, 1992, p. 111) que se encontra a força da personagem audiovisual, existente sobretudo a partir de sua relação com o ator. Quando Anísio (Paulo Miklos) entra cena, a sua presença, o seu jeito de falar e se comportar, passam a ser a motivação do filme. Após se arrumar com uma roupa de seda e soltar palavrões gratuitos ao espelho, ele gesticula como se tivesse uma arma e diz “respeito é pra quem tem”, enquanto olha pra câmera e nos aponta a mão. Se Anísio invade a narrativa e altera os rumos da história contada, ele agora invade o ‘espaço’ do espectador. Só a ele será permitido essa pequena infração no código ficcional, pois agora ele detém o respeito, ele está por cima na hierarquia do poder, ele é o dono, “pode matar, pode prender, pode tudo”.

3.1 A cidade em movimento

O filme *O invasor* foi todo filmado na bitola⁵ super 16mm e sem a utilização de nenhum suporte pra câmara, a não ser o próprio corpo do diretor de fotografia. Como sabemos, essa mobilidade (câmara na mão e no ombro) está impregnada de significado narrativo, pois conflui para criar a atmosfera geral da obra.

Um movimento de câmera não tem uma função unicamente descritiva. Pode também ter uma função psicológica ou dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental de uma personagem. Finalmente, pode ter também uma função “rítmica”, como nos filmes de Godard e Resnais (BETTON, 1987, p. 36-37).

Beto Brant afirma que o objetivo era fazer a câmara passear dentro da cidade de São Paulo, e não ser observadora passiva⁶. Desta forma, o espaço filmico é explorado tendo em vista a perspectiva dos personagens, sendo o posicionamento de câmera, normalmente em plano-sequência na altura do ombro, condizente com a forma natural que olhamos a nossa volta. Observa-se que em nenhum momento se utiliza um plano mais desconcertante, como seria o caso de um *contra-plongée* (ângulo de baixo pra cima) ou mesmo um plano aéreo.

⁵ - Bitola significa o tipo de suporte no qual as imagens são captadas. 16mm seria uma modalidade inferior em níveis qualitativos ao 35mm padrão.

⁶ - Em entrevista concedida a Alessandra Brum, em sua dissertação de mestrado (2003, p. 119).

Nos adentramos então nos locais onde se desenrola a ação, acompanhando os personagens, apreendendo os espaços tal qual estivéssemos passando pela situação real. Isso fica claro, em algumas cenas onde longos planos-sequência seguem a entrada dos personagens em casas noturnas, tanto com Ivan, quanto com Anísio e Marina.

Outro exemplo a ser tomado são as seqüências que se passam dentro de veículos, onde vemos a cidade como pano de fundo emoldurada pelas janelas do carro. Isto acontece quando Ivan e Gilberto seguem pelos túneis de São Paulo para chegar numa boate; quando Anísio e Marina vão à periferia; e quando Ivan atordoado segue sem rumo pela cidade.

A necessidade de se deslocar pelos espaços da cidade, torna o veículo o carro-forte dos personagens, sendo a única forma de manter as fronteiras que os separam do perigo das ruas. No livro, isto é mencionado duas vezes. Na primeira, Ivan aciona os vidros e verifica a trava da porta quando percebe uma “velha desgrenhada” se aproximando. Na segunda, após o assassinato de Estevão e Silvana, o delegado Junqueira entrega um folheto a Ivan e a Giba e ressalta:

É de um amigo meu, que tem uma oficina de blindagem de carros. Depois do que aconteceu, talvez vocês queiram tomar alguma precaução. É caro, mas hoje em dia vale a pena (AQUINO, 2002, p. 63).

O discurso do delegado, bem como a possibilidade de segurança dentro do veículo, é negado ao percebemos que Estevão foi justamente assassinado dentro do carro.

Estes gestos, que soam tão naturais (travar a porta, blindar o carro), revelam a invisível fronteira que mantém os “excluídos sociais” distantes de qualquer possibilidade de interação espontânea com os personagens. A demarcação dessa fronteira nos parece clara quando pensamos nas diversas cenas em que se percebe um contraste entre o espaço e as pessoas que se encontram nele.

No primeiro plano do filme, quando vemos Ivan e Giba entrando em um bar da periferia, o desconforto de ambos e a desorientação típica dos que estão perdidos, ressalta o quão distante eles se encontram daquele local. Logo se percebe que eles não pertencem aquele “universo”, descrito no livro por Ivan como “um lugar medonho, sem nenhuma vocação para cartão-postal”. Anísio, por sua vez, vigia a rua como se estivesse enclausurado atrás das grades à espera de ser solto, oportunidade que logo percebe através dos sócios contratantes.

A mesma inadequação ao espaço, porém reagindo de forma bem diferente, iremos encontrar quando Anísio se adentra na mansão de Marina pela primeira vez. Ele vaga por entre as paredes brancas da casa e observa os objetos demoradamente. Após assassinar os pais de Marina, ele deveria estar preso em uma cadeia, ou mesmo escondido em algum lugar escuro e distante, mas nunca desfrutando do conforto ao lado dela na beira da piscina.

Marina por sua vez, aguarda num bar da periferia, enquanto Anísio sobe o morro para comprar cocaína. Claramente embriagada e perdida, ela fica sozinha na porta do bar enquanto ao seu redor escutamos latidos de cachorros distantes e alguns pontos iluminados em meio à escuridão insondável do local.

Outro aspecto a se notar no filme é que as ruas de São Paulo estão sempre vazias. A insegurança surge de um medo imaginário, como se o mal estivesse sempre à espreita. As distâncias devem ser percorridas rapidamente para se chegar na segurança do lar.

O antropólogo brasileiro Roberto da Matta no seu livro *A casa e a rua* (DA MATTA, 1997) já observou uma relação contrastante entre a casa e a rua na configuração urbana brasileira, descrevendo a casa como um lugar calmo que define a nossa idéia de amor e carinho e a rua como um espaço que não nos pertence enquanto indivíduos, estando sempre repleta de fluidez e movimentos, sendo inclusive um lugar de perigo (DA MATTA, 1997, p. 57).

Entretanto, em *O invasor* o lar também não é visto como um lugar aconchegante e estável. Na noite que antecede a descoberta do corpo de Estevão, Giba brinca com sua filha

e conta a ela a história dos três porquinhos, sendo no filme, uma metáfora para se delinear a personalidade dos três sócios. É sintomático notar, que essa história infantil utiliza a construção das casas para mostrar a vulnerabilidade dos três porquinhos perante o lobo. A casa é vista como a possibilidade de segurança, mas para isso, deve ser devidamente construída, o que na história só acontece em uma delas. A tranquilidade de Giba em paralelo com o desaparecimento de Estevão, nega a possibilidade de uma família plenamente feliz, e a cena que deveria ser alegre e ingênua, adquire uma atmosfera densa e um sentido sórdido.

Ivan é visto solitário em uma casa noturna de São Paulo. Não parece estar se divertindo, e a cena sugere apenas um refúgio de seu lar, local de desconforto e desentendimento com a sua esposa Cecília. Saberemos no livro, que a relação deles se tornou frágil e distante a partir do momento em que Cecília descobriu que não podia ter filhos, ou seja, a impossibilidade de um lar devidamente construído. Essa idéia é reforçada no livro quando Ivan vislumbra a possibilidade de um futuro harmonioso com Fernanda: “Em minha vida nova, eu poderia até mesmo pensar em filhos” (AQUINO, 2002, p. 110).

Se a rua é o local de deslocamento, de insegurança, e a casa um local de desconforto e apatia, as casas noturnas são os verdadeiros refúgios dos personagens, únicos locais de possíveis interações entre indivíduos ilhados. É nos bares, puteiros e discotecas animadas por luzes coloridas e muita música, que as pessoas se conhecem, se divertem e tramam falcatruas. Dessa forma, um espaço que está sempre associado a nossa idéia de diversão e lazer, transforma-se num reduto de refúgio incapaz de interromper a tensão cotidiana. Apenas na cena final em que Anísio e Marina estão drogados enquanto dançam freneticamente música eletrônica, teremos um momento de *pausa narrativa* mais longa, quando o filme suspende o ritmo das ações e investe nitidamente na sensação dos personagens. De acordo com Reis e Lopes (1988, p.274):

Como quer que seja, a instauração da pausa decorre normalmente de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas pausas interpostas, elementos descritivos ou digressivos carregados de potencialidades semânticas

Porém, é importante notar que em seu curso final a cena passa a ser intercalada através de uma montagem paralela que acompanha o desespero de Ivan, impossibilitando qualquer sensação de divertimento e alívio.

Pudemos notar que apenas uma cena, quando Marina e Anísio tomam êxtase, ultrapassa o registro mais realista e parece investir nas potencialidades da imagem para construir o efeito da droga. Os rastros das luzes, o forte contraste e a rápida repetição de imagens, revelam um discurso que deseja se adequar ao estado psíquico dos personagens, em detrimento a uma captação mais natural. Nesse caso, vale a consideração de Cristina Costa (2002, p. 12), pesquisadora em *Ficção, comunicação e mídias*:

Há, porém, um discurso que não se orienta diretamente para o real, mas apenas o subentende e dele se afasta para aludir às profundezas da interioridade humana. Esse discurso é a ficção que procura aderir não às coisas, mas às consciências que as percebem, criando entre elas experiências novas que respondem a imperativos de sua subjetividade, e não da realidade concreta.

Outra cena também sugere uma forte inclinação estética nesse sentido. Ivan, já com arma na mão e com fuga planejada ao perceber que o cerco está se fechando contra ele, vai até o apartamento de Fernanda. Bate na porta, ninguém atende. Ele arromba e procura algum indício em seu apartamento. A cena é filmada com uma lente grande angular, que distorce a imagem, arredondando-a. Este artifício é comumente utilizado no

cinema para sugerir o estado alterado de um personagem e causar estranheza de percepção no espectador⁷. No livro, Ivan alude a atmosfera, que mesmo não sendo realista, é a mais representativa de seu estado. “Uma atmosfera irreal me cercava. As coisas aconteciam sem o menor controle. Um princípio de loucura.” (AQUINO, 2002, p. 85). Lembramos também que no filme, na cena em que se descobrem os corpos de Estevão e Silvana, a letra da música sugere que estamos no “pesadelo da realidade”. Assim, as alterações mais artificiais da imagem nunca surgem de forma gratuita, como maneirismo estético, pois revelam sempre a perspectiva de determinado personagem. Estes aspectos próprios da linguagem cinematográfica evidenciam uma gramática audiovisual cada vez mais consciente dos seus sentidos produzidos.

Na cena final, após Ivan bater o carro e sair andando desamparado pelas ruas desertas que escondem um mal imaginário, escutamos uma trilha sonora rica do imaginário periférico, da cultura e expressão marginais que impõe visibilidade ao seu espaço e afirma sua presença na sociedade. Andando amedrontado no meio do asfalto, com a câmera se afastando e colando ao seu rosto, mas ainda assim revelando a paisagem decadente dos barracos que se amontoam na beira da pista, Ivan não tem pra onde ir, está na situação-limite provocada pelos seus próprios atos.

A música que acompanha a cena torna-se ameaçadora e revela a situação da sociedade brasileira: “A bomba vai explodir, ninguém vai te acudir. Sociedade destrói sua vida. Capitalismo por aqui suicida”. É na certeza da existência da bomba, fabricada devido ao longo processo de marginalização ao qual se determina uma parcela inteira de “excluídos sociais”, que a narrativa se densifica e alcança um significado mais profundo. A música e a cena em si traduzem a idéia geral do filme, e por estar no fim da história contada, sugerem mais a possibilidade de uma reflexão sobre a realidade contemporânea brasileira do que o apontamento para uma solução eficaz sobre o impasse social apresentado no filme.

O invasor se utiliza da linguagem cinematográfica para expressar um sentimento comum que assola o povo brasileiro: a completa descrença nos órgãos de segurança nacional, e a tensão social que emerge nas ruas cotidianamente. Porém, mais do que evidenciar esta sensação de insegurança, a grande urgência do filme está em problematizar essa questão, buscando revelar a cumplicidade da classe média brasileira diante da violência que a intimida.

A impossibilidade de ignorar a cultura e a vivência periférica torna-se um ponto importante dentro da estrutura narrativa da obra. Acreditamos que a invasão proposta pelo título, em seu sentido mais polissêmico e intertextual, está incorporada no construto do filme. Dessa forma, *O invasor* injeta novo ânimo ao cinema brasileiro, principalmente em sua vertente mais policial, apontando rumos para uma estética nacional que una o comprometimento ativo de uma posição política em relação aos fatos narrados com a potencialidade específica de uma linguagem narrativa.

⁷ O mesmo recurso utilizado com a mesma finalidade pode ser visto no filme *Estorvo*, dirigido por Ruy Guerra em 1999.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. *O Amor e Outros Objetos Pontuados*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial (coleção Carpe Diem), 2002.
- ALENCAR, Marlyvan Moraes de. Os lugares de uma Cidade. In: *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, Socine (Estudos de Cinema – Socine, VII), 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.462-84.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Bakhtin, dialogismo e construção sentido* (org). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p.27-38.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. In: *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BRUM, Alessandra Souza Melett Brum. *O processo de criação artística no filme O invasor*. Campinas, SP, [s.n.], 2003.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo/SP, Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976. p.3-15.
- COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: SENAC, 2002. p.12.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- FREIRE COSTA, Jurandir. Entrevista com Jurandir Freire Costa. In: COUTO, José Geraldo. *Quatro autores em busca de um Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Integral, 1979.
- GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, 1995.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de Ficção.Perspectiva*. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- LEITE, Lígia Chiappini Morais. *O foco narrativo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios; 4).
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 1988.
- XAVIER, Ismail. *São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago*. In: *Sinopse, Revista de cinema*. São Paulo (Sinopse, nº 11, ano VIII), 2006.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.